

EMPODERAMIENTO MÍTICO Y METÁFORAS DEL ORGASMO

Un acercamiento a las nuevas figuras femeninas

Rocío Pérez Domenech
Universidad Complutense de Madrid
Espacio Público y Cultura de Masas
Curso 2018-2019

Índice

Abstract

En este artículo se hará una reflexión acerca de la configuración de los discursos sobre sexualidad ubicados en el seno del debate sobre la emancipación femenina, así como de su impacto en las mitologías del orgasmo y el delineamiento de la figura de la mujer empoderada. Nos apoyaremos en la película *Shortbus*, dirigida por John Cameron Mitchell (2006), para analizar cómo se construyen los imaginarios femeninos en el espacio público mediatizado desde las narrativas sexuales, entendiendo la sexualidad como uno de los pilares fundamentales sobre los que se sostiene el discurso acerca de la feminidad.

Metodología

El ensayo comenzará con un acercamiento a la historia de las narrativas sexuales en Occidente, que nos sirva para ilustrar de qué contexto histórico provienen los discursos que se dan ahora. Esto será importante para analizar cómo han cambiado las formas de difusión de imaginarios, discursos y figuras pertinentes al feminismo, al concepto de feminidad y al de empoderamiento sexual. Nos ayudaremos, sobre todo, de los conceptos de arena pública explicado por Cefai (Cefai, 2012) y de mediatización propuesto por Hjarvard (Hjarvard, 2016), para ilustrar cómo en los modelos sociales, culturales y mediáticos de hoy día discurren estas narrativas.

Continuaremos con un análisis narrativo de la película *Shortbus*, del director y productor James Cameron Mitchell, estrenada en 2006. Este *film* nos servirá para mostrar ciertas formas de discurso sobre el empoderamiento y para ubicar narrativas míticas en torno al orgasmo femenino. Veremos cómo éste toma forma de diversos valores puestos en alza, con la ayuda de *Affective Economies*, de Sara Ahmed (Ahmed, 2004) y con importantes menciones a *Lenguaje, poder e identidad* de Judith Butler (Butler, 2004) y a *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad del Saber* de Foucault (Foucault, 1977), que nos ayudarán a mostrar cómo se genera la creación de figuras que perfilan en cuerpos concretos las ideas de empoderamiento y cómo estas ideas, lejos de ser reemplazables, son sedimentadas unas encima de otras.

Palabras clave

Arena pública, mediatización, figura, narrativa, empoderamiento, sexualidad, feminismo.

Introducción

Históricamente, los discursos alrededor de la sexualidad emitidos por actores institucionales o institucionalizados (religiosos, estatales, médico-científicos), han configurado el corpus de conocimiento sobre lo que podría entenderse como las bases de la sexualidad humana en Occidente. Las prácticas sexuales y categorías de deseo han sido sometidas a los discursos institucionales, acotadas y delimitadas por narrativas patológicas, morales y legales que han configurado las formas de normalización y des-normalización de ciertos cuerpos. Estas narrativas, en palabras de Foucault, "produce[n] una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos" (Foucault, 1977: 28).

Actualmente, los análisis sobre estas narrativas y su circulación en el entramado político, social y cultural cuentan con diversos estudios sobre el impacto de los medios y su relación con los diversos agentes sociales en el terreno de lo público. Cefai (Cefai, 2012), entiende el espacio público o arena pública no como un terreno de acuerdos racionales entre actores institucionales, sino como un foro en el que "el público […] es una forma extraña de vida colectiva, que emerge alrededor de un problema, siendo al mismo tiempo parte de él" (ibid. pág. 4). Los actores que forman parte de esta arena pública ya no son sólo los organismos institucionales, sino que se suman también grupos sociales, actores individuales y organizaciones que "se comprometen en un esfuerzo colectivo de definición y de control de la situación percibida como problemática" (ibid. pág. 4). La re-definición de arena pública lleva ciertos problemas sociales a la categoría de problemas públicos, que serán foco de debates, acuerdos y tensiones entre todos los agentes.

Esta interpretación de las arenas públicas y de las formas de relación que en ella se operan "se adapta a las dinámicas de mediatización" (Sáiz, Peralta y Martínez, 2018: 208), perspectiva del análisis de los medios que trasciende la observación del efecto de los *mass media* en la sociedad y propone un estudio de las estructuras sociales basado en "los cambios sociales y culturales de largo plazo relacionados a la creciente presencia de los medios" (Hjarvard, 2016: 40). La mediatización no considera a los medios elementos ajenos a lo social, ni meros causantes de opinión pública, sino como un agente que afecta y es afectado por el resto de actores sociales y culturales.

El cambio de paradigma en el estudio de los medios, es debido e implica un cambio de perspectiva en la forma en que analizamos el mundo y en las metáforas en que nos basamos para interpretarlo: Lakoff y Johnson, en su libro *Metaphors We Live By* analizan cómo las metáforas estructuran nuestro modo de pensamiento a la hora de analizar el papel de los medios:

El problema crítico es, sin embargo, que la elección de la metáfora subyacente llega a estructurar las maneras en las que pensamos sobre la naturaleza y la posible influencia de los medios […por la cual] *los textos son agentes causales que producen efectos mediante su exposición a las audiencias* (Lakoff y Johnson, 1980, cit. en Hjarvard, op. cit.: 38)

Es la metáfora “causa – efecto” la que, según estos autores, actúa como base de pensamiento en el estudio sobre los medios. La noción clásica de los medios como agentes causales de los efectos que producen en la sociedad, basados en dicha metáfora, acota la capacidad de agencia del resto de actores sociales y los sitúa como receptores pasivos de la influencia mediática. Los estudios de mediatización, por su parte, posibilitan la utilización de otras metáforas para entender la complejidad de las relaciones existentes de los medios con el resto de actores, además de romper la concepción clásica de estos actores como agentes institucionales e incluyendo, como Cefai, otro tipo de agrupaciones y agentes sociales como actores imprescindibles en el estudio de lo social.

En este sentido, podríamos decir que la perspectiva de la mediatización, junto con el análisis de la arena pública de Cefai, promueve los estudios sociológicos desde una perspectiva más interseccional, como la entienden Choo y Ferree (2010). Estas autoras distinguen tres formas de aplicación de las perspectivas interseccionales: *group-centered, process-centered* y *system-centered.* Cada una de estas formas de analizar un fenómeno social pone el foco en estructuras más o menos macro:

The first [group-centered], *emphasizes placing multiply-marginalized groups and their perspectives at the center of the research. The second, intersectionality as a process, highlights power as relational, seeing the interactions among variables as multiplying oppressions at various points of intersection* […]. *Finally, seeing intersectionality as shaping the entire social system pushes analysis away from associating specific inequalities with unique institutions, instead looking for processes that are fully interactive, historically co-determining, and complex* (Choo y Ferree, op. cit.: 129).

De la misma manera que Hjarvard, de la mano de Lakoff y Johnson, propone diversas metáforas para entender los distintos fenómenos de los medios en sociedad, Choo y Ferree proponen varias perspectivas interseccionales para aplicar a nuestros objetos de análisis. De esta manera, las relaciones entre actores no se basan en la exposición directa de la metáfora causa-efecto, sino que son entendidas como relaciones complejas y co-dependientes que conforman el entramado sistémico. En la misma línea, Cefai entiende las arenas públicas como foros que emergen ante problemas concretos y se configuran en torno a ellos, una

perspectiva muy afín al análisis *process-centered* propuesto por Choo y Ferree. La inclusión de diversos actores en estas arenas públicas potencialmente incluyen las voces de los grupos en los márgenes, posibilitando así que sus narrativas sean consideradas como un discurso más dentro de lo público, puesto en diálogo con otros muchos.

Dicho todo esto, ¿cómo ha afectado esta evolución del estudio de los medios al análisis de los discursos sobre sexualidad? Actualmente, y por lo dicho antes, este estudio no podría hacerse únicamente observando los discursos sexuales en los medios, como únicos generadores de contenido y opinión. Nuestro interés se ubicará aquí en los actores que generen discursos de la sexualidad bajo la premisa del empoderamiento feminista: cómo se construye narrativamente la sexualidad empoderante de las feminidades, qué lógicas siguen esas narrativas y qué figuras crean en su circular por lo social.

El empoderamiento feminista como "cosa pública"

Si bien no dudamos en decir que asuntos entendidos como "materia del feminismo" se encuentran dentro de la esfera pública, el *cuándo* estas narrativas pasan a considerarse asuntos de interés colectivo en zonas como España difiere según qué autorx consultemos. Para Susana Gamba, (Gamba, 2008) este fenómeno puede ser ubicado a mediados de los setenta:

Se produce una importante institucionalización del movimiento con la proliferación de las ONGs, la participación de feministas en los gobiernos y organismos internacionales, y la creación de ámbitos específicos en el Estado. Desde su espacio en las universidades el feminismo aumentó la investigación y la construcción de tesis, profundizando y complejizando sus reflexiones con mayor rigor académico. Se abrió notablemente el abanico de escuelas y propuestas, incluidas las referentes a la discusión estratégica sobre los procesos de emancipación (Gamba, op. cit.: 6).

Si bien la autora ubica esta época como el salto del feminismo a la "cosa pública", previamente ya había habido – como ella misma expone – discursos emancipadores en todo el mundo, relacionados con las estructuras legales, como es el caso de la petición de sufragio femenino tras la Revolución Francesa o la igualdad de derechos civiles; con estructuras sociales, como la reelaboración del concepto de patriarcado o el rol de la familia. De la misma manera, feministas mesoamericanas han elaborado discursos que relacionan el feminismo con el medio ambiente y el cuidado de la tierra.

Igualmente previo a la fecha en la que Gamba ubica la publizicación (Cefai, op. cit.) de los asuntos feministas, el empoderamiento sexual ya era un tema debatido en multitud de círculos feministas. El derecho a la sexualidad placentera es reclamado y "se denuncia que la sexualidad femenina ha sido negada […], rescatándose el orgasmo clitoridiano y el derecho a la libre elección sexual" (Gamba, op. cit.: 4).

La liberación sexual ha sido ubicada en el marco de lo público a partir de "un trabajo colectivo de identificación y reconocimiento, de categorización y estabilización que lo constituirá en un problema público" (Cefai, op. cit.: 16). Para hablar de esto, debemos regresar momentáneamente a las metáforas de Lakoff y Johnson en el ensayo de Hjarvard: para estos autores, las metáforas son una suerte de herramientas que nos permiten "pensar sobre otros conceptos, típicamente más abstractos" (Hjarvard, op. cit.: 36). La idea de empoderamiento sexual o la sexualidad placentera reclamada por diversos actantes a lo largo de las últimas décadas es, entonces, acotada y delimitada por diversas metáforas. Lakoff y Johnson ejemplifican este uso metafórico con el amor, idea abstracta que queda "vinculada a un aspecto más concreto, como la actividad física" (ibid.: 36). Este mismo ejemplo, un poco modificado, nos sirve para entender la metáfora de la satisfacción sexual en un concepto más concreto, como es el orgasmo.

Análisis narrativo de *Shortbus*

Para hablar de la metáfora orgásmica, analizaremos a continuación la película *Shortbus,* un *film* estadounidense, dirigido por John Cameron Mitchell en 2006. *Shortbus* narra la historia de Sofía, una terapeuta sexual que nunca ha tenido un orgasmo. Su pre-orgasmia la llevará a *Shortbus*, un espacio *queer* en el que buscará una "solución" a su situación y en el que, mientras lucha por conseguir un orgasmo, conocerá personas que encarnan distintas disidencias sexuales, de género y cuerpos, con quienes llevará a cabo experiencias sexuales que no había tenido hasta el momento.

Este largometraje trata de las realidades disidentes de la Nueva York posterior al atentado del World Trade Center y refleja cómo se configuran las vidas de los personajes en el contexto político y social del momento. Esta relación la vemos a partir de ciertos códigos de composición icónica (Casetti y di Chio, 1991) como dos dildos en una ventana que da directamente a la zona donde se ubicaban las torres gemelas. El objetivo de Mitchel, que ubicaremos como principal emisor de la película, es llevar a cabo un acercamiento a la sexualidad occidental desde los 2000, relacionando el auge de los movimientos por las libertades sexuales y de género con las políticas de control y narrativas del miedo de G. Bush. En palabras de Sara Ahmed, "The

complexity of the spatial and bodily politics of fear has perhaps never been so apparent in the global economies of fear since September 11" (Ahmed, op. cit.: 128).

Durante la película veremos cómo es la vida de Sofía y conoceremos, junto a ella, al resto de personajes que tienen relevancia en la trama. Primero conoceremos a Rob, el novio de Sofía, quien no sabe en un principio que ella no tiene orgasmos. Posteriormente conoceremos a James y Jaime, una pareja gay que vive un momento complicado en su relación y que se convertirán en pacientes de Sofía en su trabajo como terapeuta sexual. Serán estos últimos quienes lleven a Sofía por primera vez a *Shortbus*, a raíz de una sesión de terapia en la que la protagonista se excede en su trabajo y, presa de un ataque de ansiedad, golpea a Jaime y se derrumba, confesando a la pareja que nunca ha tenido un orgasmo. Finalmente, es importante mencionar un grupo de no-masculinidades con quien Sofía se encuentra en su primera visita al *Shortbus.* La aparición de este grupo será importante ya que marcará una grieta en los roles que Sofía había interpretado hasta ese momento – como pareja y terapeuta – y con el que hablará, por primera vez, en profundidad sobre su sentir hacia su condición y su relación con el sexo.

Elegiremos tres escenas para analizar a partir de ellas cómo se configuran en la película las narrativas sexuales y el tratamiento semiótico que se da al orgasmo.

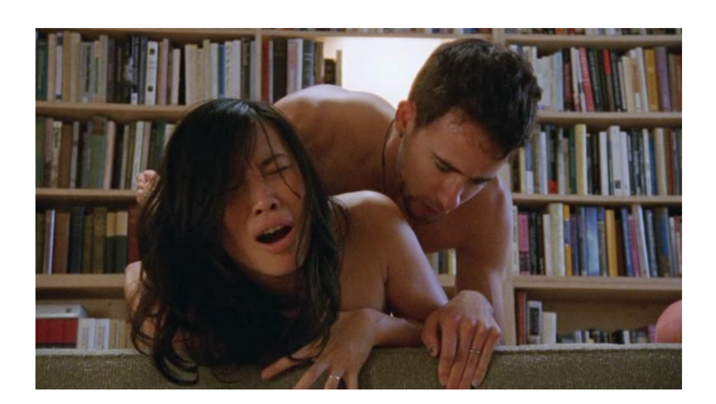
Análisis de la primera escena

La película comienza con la visualización de una maqueta que nos muestra la ciudad de Nueva York desde el aire, de noche, con edificios iluminados por dentro, acompañada de la canción *over* (Casetti y di Chio, op. cit.) *Is you i sor is you ain't my baby,* de Diana Krall. La cámara, que ubicaremos como enunciadora, es una cámara en movimiento (op. cit.), que comienza rodeando la estatua de la libertad para acabar acercándose a las casas de lxs personajes. Con este recurso se acentúa la sensación de subjetividad y participación del espectador empírico, que a su vez siente que va descubriendo, progresivamente, distintos aspectos de la escena.

Estos momentos de enunciación implícita pretenden que el espectador implícito, "[que representa las] predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura, etc., del espectador" (Casetti y di Chio, op. cit.: 226), genere una vinculación entre el *Shortbus* y la ciudad de Nueva York. De esta manera, se entiende que el *Shortbus* es un microcosmos, réplica del macrocosmos que es la ciudad entera, generando una "relación por la cual un espacio global contiene otros recortes espaciales específicos" (Filinich, 1998: 69). A lo largo de la

película iremos viajando por diferentes espacios dentro de la ciudad de Nueva York de la misma manera que iremos viajando por diferentes rincones del *Shortbus*, cada uno distinto, ocupando e incorporando - a veces - en figuras de narradores (Casetti y di Chio, op. cit.), ciertos discursos o perspectivas.

Tras esta escena, vemos tres escenas fragmentadas en secuencias que se entremezclan: una en la que aparece James haciéndose una felación a sí mismo y otra en la que otro personaje, Severine – trabajadora sexual de BDSM – está con un cliente. Ambas escenas se entretejerán momentáneamente con una tercera, que nos muestra a Rob y Sofía manteniendo relaciones sexuales. La composición narrativa de estas tres escenas nos muestra tres ambientes distintos: mientras en el caso de Severine no existe ambientación musical, sí pasa en las escenas de James y de Sofía y Rob. Al final de estas secuencias, la música cobra protagonismo y llega a su momento climático en el mismo momento en que los tres grupos alcanzan sus orgasmos. La música no diegética (Casetti y di Chio, op. cit.) pasa a un plano secundario, en el caso de Sofía y Rob, con sonidos diegéticos en campo propios de su encuentro sexual que asumen el protagonismo sonoro de la escena. Estos sonidos diegéticos nos remiten a un encuentro sexual totalmente normativo: la performatividad de Sofía y Rob nos remite fácilmente a cualquier otra escena de sexo que hayamos visto, con roles de género marcados en el encuentro y los indicios (Casetti y di Chio, op. cit.) habituales en la representación del sexo (gemidos, cara de placer con ojos entrecerrados y boca abierta de Sofía, ceño fruncido y boca apretada de Rob, cuerpos sudados, pelos despeinados...).
[1]



Después de este momento, la música desaparece, estableciendo cierta analogía con el momento post-orgásmico de calma y parálisis, que sirve también para “acentua[r] el corte con respecto a la escena siguiente” (Casetti y di Chio, op. cit.: 103), y conceder relevancia a la conversación post-coital entre Sofía y Rob en la cama, que es el momento que nos interesa aquí: lxs personajes se encuentran en la cama y Sofía le

[1] Figura 1: fotograma de *Shortbus*, de J. C. Mitchell (2006)

habla a Rob de una clienta que nunca ha tenido un orgasmo y que le pedía consejo a la protagonista sobre si debatirlo o no con su pareja. Sofía le cuenta a Rob cómo ella le aconseja no hacerlo, ya que es un problema que tiene ella y es ella quien le tiene que buscar la solución. A nivel enunciativo, la secuencia nos muestra imágenes en primer plano, encuadre frontal y campo medio (Casetti y di Chio, 1991) combinadas con imágenes de campo largo, figura entera y ángulo picado (ibid.). Esta elección enunciativa de significantes visuales (ibid.) nos ayuda a ver en algunos momentos las reacciones faciales que tienen Sofía y Rob en la conversación, así como el lenguaje no verbal que utiliza todo el cuerpo. Vemos, así, por ejemplo, cómo cuando Sofía le cuenta a Rob la situación imaginaria de su paciente, ella le mira de manera escrutiñadora, queriendo analizar cuáles son las reacciones de su pareja; de la misma manera, vemos cómo Rob, en el final de la conversación, enmarcada desde un campo largo, separa leve pero visiblemente, su pierna, que tenía apoyada sobre el cuerpo de Sofía. Este recurso sirve para que el espectador implícito (ibid.) entienda que Rob acaba incómodo la conversación, mientras vemos cómo Sofía no se mueve y se queda mirándole.

En este momento de la película este diálogo no nos resulta especialmente relevante, hasta que, en la escena siguiente, en la que Sofía aparece trabajando en su consulta, sabemos que es ella quien realmente no tiene orgasmos porque se lo cuenta a sus pacientes James y Jaime. Este recurso es descrito como analepsis (Filinich, op. cit.), y nos hace observar cómo la trama comienza realmente a partir de la confesión de Sofía, aunque el argumento ha empezado con otras escenas. El hecho de que la trama comience realmente en la confesión no quita importancia a la conversación entre Rob y Sofía; de hecho, lo que nos muestra es cómo la protagonista oculta su condición a su pareja, se avergüenza de ella.

Análisis de la segunda escena

La escena que analizaremos a continuación ubica a Sofía en el *Shortbus*, en su primera visita. La protagonista acaba de pasar por una conversación incómoda con una artista que intenta ayudarle con su pre-orgasmia, y al marcharse de esa situación entra en una sala cerrada al resto del espacio. Nada más entrar, Sofía ve a un grupo de no – masculinidades en un ambiente más íntimo y menos festivo que del que proviene. Esto se muestra tanto con significantes sonoros[2] como visuales: a nivel acústico, venimos de una escena en la que la música se presenta como sonido *off* (Casetti y di Chio, op. cit.) pero a un volumen que no dista mucho del de las voces, para pasar, en el momento de entrar a la habitación, al descenso total del volumen de la música *off*, elemento que se justifica porque la protagonista se aleja de la música y cierra la

[2] No nos centraremos en las propiedades de la *voz* analizadas por Casetti y di Chio ya que son siempre voces *in*, aunque podamos repasar ciertos puntos de la entonación de los discursos

puerta y que sirve para prestar atención a la conversación que se dará en este espacio, así como contribuye al ambiente de reclusión e intimidad. Los significantes visuales apoyan esta sensación: en cuanto a la iluminación, nos encontramos en todo momento con un uso neutro de la misma, aunque más tenue, que nos permite intuir un espacio cerrado, apartado y lleno de humo.

En cuanto a los encuadres, la escena juega con secuencias de primer plano y medio plano, casi todas con enfoque frontal y medio campo (ibid.), que ubicarán al espectador implícito como parte del grupo y podrá ver con precisión la gestualidad de todxs sus componentes cuando hablan. La única excepción se da con Severine, la trabajadora sexual que, situada en una silla alta, será vista desde un encuadre contrapicado (ibid.) y enfatizará la sensación de que está ligeramente apartada del grupo y de la dinámica que se crea cuando entra Sofía. Este encuadre aun así se mantiene en el medio campo con un medio plano, por lo que podremos apreciar también su gestualidad, que alimenta más la interpretación de cierta marginalidad (rictus serio, brazos y piernas cruzados, no interviene verbalmente en la conversación). En las primeras secuencias de la escena son más abundantes los medios planos, que nos permiten analizar la estética de las personas en la sala: como ya hemos dicho, son un grupo de no – masculinidades (mujeres, bolleras, trans), cuyas vestimentas nos remiten a los estilos *hippie* y *punkie*, por lo que el espectador implícito ubicará a este grupo como disidente, el ala más alternativa del propio espacio del *Shortbus.* En estos primeros momentos, Sofía es bien recibida por el colectivo al disculparse por entrar, sin saber cómo expresar qué es lo que le abruma, diciendo "ahí fuera hay demasiado…"; a lo que, el primer personaje, que se presenta bajo el nombre de *Puta*, le termina la frase: "¿Hombres?". Nos queda así claro que este grupo forma parte de la disidencia feminista dentro del espacio de *Shortbus*

[3] 

[3] Figura 2: fotograma de *Shortbus*, de J. C. Mitchell (2006)

Tras este momento, la conversación va directamente a la situación de Sofía. Tras un momento, Sofía pregunta al colectivo cuál ha sido su mejor orgasmo. En este momento se inician las secuencias en primer plano, reforzando la sensación de intimidad y zona de confesiones. Ante esta pregunta, una de las participantes dice que sintió como si se hubiera instaurado la paz en el mundo, y *Puta* afirma que sintió que ya no estaba sola. Más adelante ahondaremos en la invocación mítica de ambas respuestas. Lo que nos interesa, en este momento, es ver cómo el rol de Sofía ha cambiado por completo, transmitiendo una sensación de calma y complicidad que no habíamos visto hasta ahora. Los significantes sonoros y visuales mencionados antes parecen ser lo que la protagonista necesita para ser ella misma. Esta relajación la vemos en su postura – en el caso del enfoque a Sofía, se realizará siempre desde un medio plano – relajada, con los hombros echados hacia delante, el rostro tranquilo, sereno, con una media sonrisa constante. Su tono de voz es también más calmado y vemos que no escrutina con la mirada al resto de participantes como lo hacía con Rob. En este espacio, que nos remite a la idea de comunidad de Bauman (Bauman, 2006), Sofía habla de su situación con tranquilidad, sinceridad y se ríe con las bromas que el resto de personas hacen.

Esta escena parece representar la importancia de la unión colectiva de pares, en este caso, no feminidades, para llevar a cabo las labores de desarrollo personal y cuidados, propios y del grupo. Sofía no conoce de nada a estas personas pero se han reunido ahí de forma orgánica, tácita – características de la comunidad *baumaniana* – y sienten afinidad de manera sistemática.

Análisis de la tercera escena

La última escena que analizaremos es también la última escena de la película, en la que Sofía consigue tener un orgasmo en el *Shortbus*. En los momentos previos hemos visto que caía una gran tormenta y se repetía el recurso de la maqueta newyorkina, que nos muestra que se produce un apagón en toda la ciudad. Este apagón se corresponde con el ánimo de Sofía en ese momento, que está en sus horas más bajas y, antes de la escena final, la vemos, en un encuadre picado completamente vertical, masturbándose en un banco de un parque en plena lluvia. El plano de figura entera de Sofía permite al espectador implícito ver tanto la fuerte lluvia como la expresión corporal de Sofía, que se retuerce intentando llegar al orgasmo, mezclado con algunos primeros planos que resaltan más sus gestos de desesperanza y frustración.

Llegamos así a la escena que nos interesa: la escena comienza en un fundido en el que lo primero que vemos son las luces de decenas de velas que iluminan el *Shortbus*. La iluminación es clave en este momento, la luz

cálida de las velas, que llena el espacio de colores rojizos, contrarresta con la oscuridad que existe fuera, generando dos espacios totalmente polarizados: el primero, cálido y acogedor; el segundo, frío, oscuro y hostil. La escena continúa con la introducción de música *in* (Casetti y di Chio, op. cit.), proveniente de unos violines tocados por un grupo de personas en el centro de la sala, en círculo, mientras Justin Bond (que actúa de sí mismo y dirige el espacio de *Shortbus)* canta, suavemente, la canción *In the End*, de Sott Matthew. La cámara – enunciadora pasa por los rostros de personajes que ya hemos visto a lo largo de la película, como *Puta*, que es un de las violinistas, o Severin y Rob, que aparecen juntos contemplando al grupo tocar. Es en este momento cuando entra al espacio Sofía, mojada y cabizbaja, en un plano medio que nos permita ver el estado de su ropa que está empapada y sucia. Sofía se sienta en un sofá y vamos percibiendo cómo el volumen de la música de los violines va ascendiendo progresivamente, aunque sin llegar a ocupar demasiado espacio, pese a ser el único sonido: no habrá ni voces ni ruidos.

Esta subida de volumen musical se acompaña con diversos planos medios de personas haciéndose gestos de afecto, amistosos o sexuales (algunas personas se besan mientras otras están agarradas por los hombros moviéndose al compás de la música. Finalmente, dos personas se sientan a ambos lados de Sofía, que empieza a besarse con ambas, lo que la cámara enunciadora nos muestra con unos planos medios de frente. En este punto tiene relevancia el uso del espacio *off* (ibid.): las escenas de Sofía con las otras dos personas se van intercalando con planos medios de personajes como Rob y Severin que miran a un punto *offscreen* (ibid.), pero a partir de la codificación figurativa del espacio (Filinich, op. cit.), el espectador implícito sabe que están mirando a Sofía. En este punto, la música para y da entrada a una serie de ruidos *off*, provenientes de un punto de *Shortbus* que no vemos y que consisten en griterío y risas. En ese momento la cámara nos muestra cómo una orquesta entra dentro del *Shortbus*, que toca a alto volumen la canción de Scott Matthew y se mezcla con voces y gritos de las personas presentes. La subida de volumen y la integración de voces y ruidos aceleran el ritmo enunciativo, que se ve acompañado visualmente con una mayor rapidez en los cambios de secuencias, que nos muestran, a partir de encuadres de campo largo, un ambiente festivo y eufórico.

Estas escenas se entrecruzan con Sofía y sus dos acompañantes sexuales, que con el paso de las secuencias van aumentando su propio encuentro sexual, pasando de besos a escenas sexuales más explícitas, caras de placer por parte de Sofía, etc. Acompañando las escenas de Sofía aparecen otras de otras personas manteniendo relaciones sexuales y reaparecen las codificaciones figurativas de personajes que, entre muy alegres, sorprendidos y expectantes (sonríen, señalan y comentan) contemplan la escena de Sofía. Este recurso nos muestra cómo el placer de Sofía y su acercamiento al orgasmo no es algo exclusivamente *suyo* ni

su propio mérito, sino que es consecuencia de la colectividad: todxs están pendientes de ella, el ambiente musical cada vez más rápido parece ayudar a Sofía y es, entre la multitud, donde ella puede alcanzar su orgasmo. La orquestación del orgasmo es colectiva. Finalmente, en un primerísimo plano (Casetti y di Chio, op. cit.) de Sofía, vemos cómo ésta llega al orgasmo. La música rebaja el volumen y se escucha, como un eco, el suspiro orgásmico de la protagonista, que acompaña con un rostro extasiado con ojos entrecerrados y labios abiertos.

[4]



Tras esta escena, pasamos a un fundido a blanco, donde la cámara enunciadora nos saca del *Shortbus* y nos devuelve a la maqueta de Nueva York, que progresivamente recupera la luz en formato de onda espansiva, al compás de la canción *Winters Lovers*, de Animal Collective.

Las metáforas del orgasmo y narrativas sexuales

¿Cuáles son las narrativas acerca de la sexualidad y el orgasmo que se hace en *Shortbus*? ¿Qué ideas son las que se ponen en valor en esta película? Como ya hemos dicho, Mitchell pone en diálogo las políticas represivas de Bush post 11-S con el auge de los movimientos por la liberación de colectivos disidentes. La búsqueda del orgasmo por parte de Sofía es una metáfora de la búsqueda de la sociedad en su conjunto por la liberación, por la pérdida del miedo. Remitámonos al análisis de la segunda escena, en el momento en que una de las personas de la comunidad de no – masculinidades afirma que en su mejor orgasmo sintió que se instauraba la paz, que ya no había más guerras. Cuando analiza el discurso del miedo tras el 11-S, Sara Ahmed afirma: “Bush […], in an act of self-determination, turns the act of terror into an act of war, which

[4] Figura 3: fotograma de *Shortbus*, de J. C. Mitchell (2006)

[…] transform the world into a place where the mobility […] becomes the sign of freedom" (Ahmed, op. cit.: 129). La metáfora de Bush queda pues en el imaginario social, que es invocado en *Shortbus* con la alegoría orgásmica como fin de la guerra existente en Estados Unidos. El orgasmo, pues, no es sólo libertad sino paz.

El orgasmo representa también la madurez: tener un orgasmo libera a Sofía de los límites de la inmadurez sexual y le convierte en una voz más experimentada, más madura e independiente. Esta madurez sexual alcanzada por Sofía en su orgasmo ilustra el estado de inmadurez social del conjunto estadounidense, entendido como la necesidad social de emanciparse de las políticas paternalistas de Bush, basadas en la instauración del miedo que argumenta las medidas de protección y seguridad masivas instauradas por el gobierno republicano.

Esta idea enlaza con la siguiente metáfora del orgasmo: el clímax como alegoría del empoderamiento: en el caso de Sofía, el orgasmo implica que la protagonista tiene, *por fin*, una vida sexual satisfactoria. Esta idea funciona por mitos orgásmicos que no necesitan ser expresados en la película. En este caso, la idea del orgasmo como termómetro de las experiencias sexuales y como garantía de la satisfacción sexual no es explicitada porque el valor de esta idea ya está en circulación. En palabras de Sara Ahmed:

Some signs […] *increase an affective value as an effect of the movement between signs: the more they circulate, the more affective they become, and the more they appear to "contain" affect* (ibid.: 120)

Esta metáfora funciona como llamado al empoderamiento colectivo de la sociedad newyorkina. Este empoderamiento es necesario para hacer frente a las políticas republicanas y para conseguir un nivel de autonomía que no pueda ser arrebatado por el Estado.

La forma en que Sofía consigue el orgasmo apela también a la fuerza de la comunidad y a la necesidad de lo colectivo para salir de las sombras. El orgasmo se muestra como victoria colectiva frente a la represión y el miedo: el orgasmo se plasma como la consecución de la libertad, entendida aquí como la salida de las penumbras del miedo instauradas por los ideales conservadores y tradicionales. En la película el miedo a la represión sexual es una metáfora del miedo instaurado por Bush tras el 11-S, que sólo podrá ser derrumbado por la acción colectiva en busca de la libertad, ejemplificada con el orgasmo de Sofía. Esta idea es reforzada por la respuesta que *Puta* le da a Sofía en la segunda escena, al decirle que tras tener su mejor orgasmo sintió que ya no estaba sola.

Finalmente, el orgasmo aparece en primera instancia como un "secreto" que ha de ser descubierto por la protagonista: Sofía *no sabe* lo que es tener un orgasmo, este desconocimiento le provoca un malestar

constante que necesita ser resuelto. La categoría de secreto dentro del orgasmo aparece en diversos discursos, desde el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini hasta artículos que hablan de los misterios, falsos mitos y verdades absolutas del orgasmo (véase figuras abajo). Este tipo de discursos unifican la experiencia orgásmica en los cuerpos feminizados y refuerzan el propio concepto de feminidad, expulsando de esta categoría a los cuerpos que no experimenten orgasmos o no de las formas señaladas en estas narrativas. Previamente, la categoría de *secreto* o de misterio había sido aplicada también a "las mujeres", ubicándolas como *objetos* que desvelar y/o misterios insondables, generando así una *coartada* (Barthes, 2000) que tira por tierra los discursos emitidos por los propios sujetos autonombrados *mujer.* Aunque "el modelo normativo de un yo integrado y unificado ha servido siempre a los discursos emancipadores" (Butler, 1992: 79), con esta unificación identitaria se corre el riesgo de dejar fuera a cuerpos cuya identidad es femenina pero esta realidad es desechada por motivos de raza, sexo, clase o (a)sexualidad. Como más adelante incluye Butler:

[...] *los significados del género están circunscritos dentro de un marco narrativo que unifica ciertos sujetos sexuales legítimos y al mismo tiempo excluye de la inteligibilidad las identidades y discontinuidades sexuales que desafían los comienzos y fines narrativos ofrecidos por estas explicaciones psicoanalíticas que se encuentran en competencia.* (ibid.: 81-82)

[5] [6]





[5] Figura 4: captura de pantalla de [MILENIO] (4 junio 2019): ¿Cuánto tarda una mujer en llegar al orgasmo? [archivo de vídeo] Recuperado en https://www.youtube.com/watch?v=BxKAl8wq75o

[6] Figura 5: captura de pantalla de Malnero, N. [sexperimentando] (28 agosto 2018): 4 mentiras sobre el ORGASMO FEMENINO [archivo de vídeo] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=OLwYI_jsHsg

Si estas metáforas funcionan en la película se debe a que estas narrativas no encuentran su presente en *Shortbus*, sino que son discursos reemitidos y reelaborados a partir de discursos previos sobre la emancipación sexual y el orgasmo. En *Qué es una arena pública*, la pluralidad e igualdad se consolidan como uno de los principios que ubican un problema social como público (Cefai, op. cit.) y de esto se dice: "Los actores […] disponen de repertorios de conceptos, de argumentos y de motivos que les permiten poner en escena y forma esta "publicidad" de bienes puestos en valor". (ibid.:11)

En *Affective Economies*, Sara Ahmed habla de cómo las emociones se incrustan en ciertos objetos a partir de los discursos, y van ganando valor afectivo a medida en que estas narrativas están puestas en circulación constante, ya sea a través de poderes institucionales como por otros grupos o individuos (Ahmed, op. cit.). Las alegorías del orgasmo como liberación, emancipación o secreto se articulan en el presente pero el valor afectivo de esta metáfora se arrastra del pasado, del constante e histórico circular de estos discursos a los que los cuerpos se exponen constantemente. Estos son los enunciados "rituales o ceremoniales" que Butler rescata de la teoría austiniana (Butler, op. cit., 2004): en tanto que enunciados, funcionan en la medida en que se presentan bajo la forma de un ritual, es decir, repetidos en el tiempo y, por consiguiente, "presentan un campo de acción que no se limita al momento del enunciado mismo" (ibid.: 18). La "invocación de la convención" (ibid.: 63) es intencional (Barthes, op. cit.), y su circulación genera una suerte de figuras que encarnarán estas emociones. Para Ahmed, "emotions play a crucial role in the "surfacing" of individual and collective bodies through the way in wich emotions circulate between bodies and signs" (Ahmed, op. cit.: 117). Tomando en cuenta la perspectiva de la mediatización de Hjarvard, este circular de narrativas constituyentes de figuras míticas es difundido por una cantidad infinita de actores, que se retroalimentan y condicionan unos a otros, manteniendo ciertos discursos o situaciones "dadas por hecho" (Cefai, op. cit.: 15), que sólo son elevadas como problemáticas si el conjunto de la población las toma como tal. Si bien es cierto que desde las narrativas feministas estas realidades asentadas han sido removidas, también lo es que los discursos previos sobre la sexualidad y la identidad femenina no desaparecen necesariamente.

Estamos tomando, fundamentalmente, como referencia los ensayos de Ahmed en *Affective Economies* y de Butler en *Lenguaje, poder e identidad.* Mientas Ahmed habla expresamente de la circulación de discursos afectivos, de Butler nos interesa su análisis sobre la interpelación. Si bien estos dos aspectos no son exactamente lo mismo, podríamos decir que funcionan de maneras muy similares, ya que la interpelación

butleriana remite a las figuras discursivas de las que habla Ahmed, en el momento en que Butler entiende que el objetivo de la interpelación es ubicar al sujeto en el lenguaje, cuya "operación repetitiva tiene el efecto de sedimentar esta "posición" con el tiempo" (Butler, op. cit., 2004: 62). Foucault habla así de cómo funciona la narrativa sobre la sexualidad:

[…] *no la excluye, la incluye en el cuerpo como modo de especificación de los individuos; no intenta esquivarla, atrae sus variedades mediante espirales donde placer y poder se refuerzan; no establece barreras, dispone de lugares de máxima saturación* (Foucault, op. cit.: 30)

De esto habla la propia Ahmed cuando afirma que la circulación de las emociones funciona como adhesivo entre signos, figuras y objetos (Ahmed, op. cit.), dejando esta huella en el presente, por lo que lo que se nombra hoy tiene el rastro o "ausencia presente" de historicidad.

En el personaje de Sofía podemos ver este fenómeno. La protagonista encarna la lucha feminista por el derecho a descubrir su propia sexualidad, y la consecución de la misma es figurada, tanto en el *film* como en los discursos de empoderamiento sexual, con el orgasmo. Si recordamos la metáfora "causa – efecto" de Lakoff y Johnson explicada por Hjarvard, podemos entender que el orgasmo es interpretado, socialmente, como el efecto necesario de la satisfacción sexual. Sofía representa la lucha del feminismo que, amparado en la colectividad, ("sola puedes, con amigas es más fácil") busca el rumbo a la liberación sexual, al orgasmo, entendido como clímax sexual y revolucionario de la lucha de las mujeres. Esta lucha sólo tendrá resultado si las mujeres ganan madurez para la emancipación del patriarcado, de la misma manera que *Shortbus* apela a esta madurez como emancipación del paternalismo republicano de Bush. Esta madurez es conseguida por la experiencia en las prácticas revolucionarias disidentes, a partir de las prácticas sexuales placenteras (tanto en el caso de Sofía como en el de la figura general de la mujer empoderada) que nos llevan, nuevamente, al orgasmo.

Conclusiones

Los discursos en torno al empoderamiento sexual desde el feminismo, provenientes de diversos actores, generan nuevos campos de actuación para las feminidades, mostrando nuevas alternativas al discurso hegemónico y patriarcal. Sin embargo, es importante tener en cuenta que éstos discursos no *sustituyen* a los anteriores, sino que interactúan y se relacionan con ellos. Hemos visto ya cómo las formas discursivas

generan figuras y encarnan hábitos, y estos no desaparecen con la llegada de nuevos discursos. En palabras de Butler:

[…] *el nombre tiene una* historicidad, *que puede entenderse como la historia que se ha vuelto interna al nombre, para construir el significado contemporáneo de un nombre: la sedimentación de sus usos se ha convertido en parte de ese nombre, una sedimentación que se solidifica, que concede al nombre su fuerza* (Butler, op. cit., 2004: 65).

Las lógicas del poder generan discursos que perduran en el tiempo y, sobre todo, en las emociones de los cuerpos disidentes. Estoy de acuerdo con Foucault cuando afirma que los discursos sobre sexualidad han servido para clasificar cuerpos desde los ámbitos institucionales (Foucault, op. cit.), que tienen sus propios métodos de legitimidad y credibilidad social. Hace no tanto tiempo instituciones como la medicina o la psicología amparaban bajo el estigma de trastorno orientaciones sexuales no hetero, y a día de hoy mantienen parte de ese discurso, como es el caso de las personas asexuales, que siguen catalogadas bajo el trastorno de deseo hipoactivo en el último DSM (Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales). Por otro lado, con las perspectivas de mediatización y las dinámicas generales de las arenas públicas actuales, estos discursos ya no son únicamente emitidos por estos organismos sino que aparecen a modo de pequeños comentarios, bromas o pensamientos "políticamente incorrectos", de la misma manera que son invocados por ciertos discursos feministas. Estas narrativas y su circulación cargan de valor afectivo sus contenidos y mantienen la clasificación marginal de muchos cuerpos. Es necesario entender, por tanto, que la creación de nuevos discursos no puede ser simplemente *aditiva* a los discursos anteriores, ya que eso provoca muchas veces la sobre-saturación en las feminidades de *tips* que conseguir para ser lo que se entienda como mujer en cada contexto social.

Es también necesario, bajo mi punto de vista, encontrar metáforas nuevas, como las que proponen Lakoff y Johnson, para evaluar nuestros discursos sobre la emancipación femenina y la liberación sexual. En este sentido, casi la totalidad de discursos alrededor del empoderamiento sexual sigue situándose bajo la premisa de sexualidad obligatoria: en discursos patriarcales en aras de satisfacer a la pareja hetero, en discursos disidentes buscando reactivar otras formas de comportamiento sexual satisfactorio. En cualquiera de los dos casos, se mantiene el imperativo en las feminidades de *hacer siempre algo*, ya sea hacer lo dicho por el patriarcado o *no hacer activamente* lo dicho por el patriarcado: esto es, hacer lo contrario. En este sentido, considero que ciertas formas narrativas pueden encontrar una buena base de empoderamiento en la teoría

asexual, que propone cierto espacio de vacío, de estatismo, que permita a los cuerpos marginados descansar, reposar, no hacer nada. Mediante las narrativas asexuales es posible cuestionar la metáfora causa-efecto que nos lleva a discurrir sobre el orgasmo, situando la sexualidad como un espacio no "dado por sentado", sino a deconstruir desde sus mismas bases, desde la propia premisa de la sexualidad. Las narrativas asexuales, por otro lado, fomentan no la adición de discursos a la figura de la feminidad, sino la destrucción desde la base de todos los mitos sedimentados unos encima de otros, empezando por el mismo concepto *mujer,* ya que el resto de categorías sexuales implican ya un género, como es el caso del concepto *lesbiana*. Este ejemplo nos sirve para ilustrar qué imaginamos activamos cuando hablamos de una lesbiana, esto es: una *mujer* que siente *atracción sexual* hacia otras *mujeres*. ¿Cuál es entonces la libertad sexual de la que hablan los discursos feministas si la atracción sexual está implícita? ¿Dónde están las categorías de aquellas personas que no sienten atracción sexual? ¿Cuál es el género de estas personas?

Las metáforas del orgasmo expuestas a lo largo del trabajo funcionan porque en los propios discursos de calle estas metáforas se utilizan. Que el empoderamiento feminista no haya pensado nunca en que la libertad sexual también puede residir en no llevar a cabo prácticas sexuales *con nadie,* o que quienes han enarbolado ese discurso (como ejemplo ciertos grupos por el *sex negative* durante las guerras sexuales en EE.UU.) hayan sido tachadas de frígidas, inmaduras o enemigas del feminismo, nos muestra hasta qué punto mantenemos un discurso empoderador que utiliza las mismas lógicas, narrativas y figuras del discurso que nos oprime.

Si los discursos subversivos, como pretende *Shortbus* y otros muchos movimientos emancipadores, quieren incluir a toda la comunidad disidente, deben trabajar sus propios conceptos provenientes del patriarcado, del capitalismo y del racismo – entre otros sistemas de opresión –, para crear otros nuevos que, de base, se enfrenten a los anteriores.

Con esto no pretendo hacer una crítica absoluta a todo el movimiento feminista y transfeminista, de hecho me incluyo en esta colectividad. Asumo, como Butler, que la performatividad "tiene su propia temporalidad social dentro de la cual sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe" (Butler, op. cit. 2004: 71). Pretendo, sin embargo, animar a que se busquen formas de hacer lo inefable y decir lo indecible (ibid.), construir mundos paralelos para cambiar los mundos "normales", cuestionar hasta el límite las figuras ya creadas antes de añadir características nuevas que nos saturen de actividad e imperativos, vengan de donde vengan.

Bibliografía

Ahmed. S (2004): "Affective Economies", en *Social Text*, nº 79, Duke University Press, pp. 117-139.

Butler, J. (1992): "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico", en Nicholson, L. J. (comp.): *Feminismo/Posmodernismo* Buenos Aires: Feminaria Editora

- (2004): *Lenguaje, poder e identidad.* Madrid: Síntesis

Barthes, R. (2000): *Mitologías*, México D. F.: Siglo XXI

Bauman, Z. (2006): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil.* Madrid: Siglo XXI

Cassetti, F. y di Chio, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós

Cefai, D. (2012): *¿Qué es una arena pública? Algunas pautas para un acercamiento pragmático*. Documento en línea traducido por Mariela Hemilse Acevedo [https://www.academia.edu/7309505/]

Choo, H. Y. y Ferree, M. M. (2010): "Practicing Intersectionality in Sociological Research: A Critical Analysis of Inclusions, Interactions, and Institutions in the Study of Inequalities" en *Sociological Theory*, nº 28, American Sociological Association, pp. 129-149.

Filinich, M. I. (1998): *Enunciación.* Buenos Aires: Editorial Universitaria

Foucault, M. (1977): *Historia de la Sexualidad I: La Voluntad del Saber*, México D.F: Siglo XXI

Gamba, S (2008): "Feminismo: historia y corrientes", en *Diccionario de estudios de Género y Feminismos.* Buenos Aires: Biblos

Hjarvard, S. (2016): "Mediatización: reencuadrando el análisis de los efectos de los medios", en *Mediaciones de la comunicación*, Vol. 11, pp. 33-56

Mitchell, J. C. (prod. y dir.) (2006): *Shortbus* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: THINKfilm

Saiz Echezarreta, V.; Peralta García, L. y Martínez Pérez, E. (2018). Alianzas de actores y construcción de una arena pública a través de la estrategia transmedia. Análisis del proyecto Chicas Nuevas 24 Horas, en *Teknokultura* 15(2), 207-222.